

El proceso de trabajo de las brigadas muralistas de los '80: hacia una contribución del concepto de “arte político” en Chile

Colectivo Muralista La Garrapata, Unidades Muralistas Camilo Torres, Brigada Pedro Mariqueo

Understanding the working process of social muralist brigades through the '80s:

as a contribution to the concept of “politic art” in Chile

Colectivo Muralista La Garrapata, Unidades Muralistas Camilo Torres, Brigada Pedro Mariqueo

Claudia Páez-Sandoval

Universidad de Chile

Santiago, Chile

Fecha de la última revisión del texto: Agosto de 2014

Dirección de correo electrónico: claudiapaezss@gmail.com

El proceso de trabajo de las brigadas muralistas de los '80: hacia una contribución del concepto de “arte político” en Chile

Colectivo Muralista La Garrapata, Unidades Muralistas Camilo Torres, Brigada Pedro Mariqueo

Claudia Páez-Sandoval

Resumen

Hoy padecemos la idea de que un cierto tiempo ha finalizado junto con la posibilidad de revolución. Jacques Rancière cuestiona esta hipótesis para demarcarse de esa imposibilidad y argumentar que sí es posible hoy mantener espacios de tiempo de emancipación radical, pues ésta se constituye en los *intervalos* de tiempo desde donde emerge lo político entendido como lo que no tiene medida o es incalculable. En este artículo, reflexionaremos esta tesis con el trabajo que realizaron las brigadas durante la década del '80 en Santiago de Chile para proponerlo como procesos de emergencia de lo político y lo estético, contribuyendo así a una definición de “arte político” en Chile. Para ello, debemos abandonar la idea que un tipo de arte es político porque exprese un mensaje de protesta, y recurrir al concepto de autonomía, entendida por Mabel Thwaites, como la expresión y el actuar sin límites y por voluntad propia que caracterizó el trabajo brigadista que aquí revisaremos.

65

Palabras claves

Intervalo, político, policía, emancipación, autonomía

Abstract

Understanding the working process of social muralist brigades through the '80s: as a contribution to the concept of “politic art” in Chile

Colectivo Muralista La Garrapata, Unidades Muralistas Camilo Torres, Brigada Pedro Mariqueo

Nowadays we think times of social revolution and political changes have passed away. Jacques Rancière has refused it arguing that we can keep a space for a radical emancipation. His idea of emancipation is based on intervals of time from and where the politic arise as something incalculable. In this article we will consider his idea, taking the work of the social muralist brigades through the decade of the 80's in Santiago de Chile. We propose their muralist-work as an emergency process of politic and esthetic, which have contributed to the “politic art” definition. In order to make it possible, we should not to think only in political art as a protest message, expressed by specific forms and color. In addition, we have to understand the concept of autonomy created by Mabel Thwaites, as the expression of acting and expressing without limits, which have characterized these muralist brigades.

Keywords

Interval, politic, police, emancipation, autonomy

El proceso de imaginar lo impensable

La imposibilidad de pensar la emancipación radical se debe a una cierta idea sobre el tiempo que hemos ido heredando, la cual es cuestionada por Jacques Rancière cuando reflexiona la relación entre el tiempo de la historia y el tiempo de la poesía. El filósofo nos habla de la relación entre estos tiempos y la política de la siguiente manera: hay un relevo de la hipótesis de la teoría moderna de la historia – acerca del *tiempo empírico* de la historia que narra los hechos en su simple sucesión que fue tomada por la modernidad como algo claro y distinguible, concediéndole la posición de *tiempo racionalizado* que ordena los hechos según la necesidad interna o verosimilitud¹ – al pragmatismo económico, entendiendo el tiempo como principio de imposibilidad o prohibición. La tradición marxista del siglo veinte se aferrará de esta hipótesis relevada al pragmatismo para responder con la idea que el mercado es la efectuación y disimulación del proceso de explotación...



[...] mostrándonos cómo el imperio de la mercancía sobre las relaciones sociales era al mismo tiempo construcción de un universo de palabras, objetos, imágenes, estructurando los pensamientos, los deseos y los comportamientos cotidianos de los individuos.²

Sin embargo, hoy se sigue pensando la emancipación radical, pero ya fuera del núcleo del poder del Estado, concibiendo la lucha como ejercicio de *autonomía*, es decir, como una potencia emancipadora que expresa prácticas y pensamientos que no requieren de una trascendencia que los transporte hacia otro momento mayor de la lucha, pues es el “[...] proceso de ‘autonomización’ permanente [...]” (Thwaites, 2012: 142) de una alternativa que recrea la potenciación de las acciones colectivas. Y aquí radica el principal papel de este ejercicio, a saber, la creación de nuevos espacios de organización de lo social que piensan nuevas formas de pensar los asuntos comunes. En ese sentido, estos movimientos han dado lugar a lo *impensable*, es decir, han dado lugar a nuevas formas de distribución del espacio social.

Para profundizar en la visibilidad de estos espacio-tiempos de producción de lo impensable atenderemos a los testimonios de los brigadistas Rolando Millante del *Colectivo Muralista la Garrapata*, Luis Mico Henríquez de las *Unidades Muralistas Camilo Torres –UMCT–*, y Mauricio Muñoz de la *Brigada Pedro Mariqueo*, quienes narraron sus experiencias y saberes al historiador Pedro Morales Yévenes. Al mismo tiempo, iremos dando cuerpo al concepto de autonomía como lo trabaja Thwaites, tomando en cuenta el proceso cómo se llevó a cabo el ejercicio de resistencia en la producción de murales, disputa de un terreno que mantiene al margen el “ordenamiento policial” –u oficial– de los cuerpos, de los espacios y de los tiempos vigentes, para producir modos alternativos de ser y estar en el mundo.

1 “En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder.”, Aristóteles, *Poética*, Edición trilingüe de García Yebra, Madrid: Editorial Gredos, pp. 157-158

2 Rancière, Jacques, Seminario *Filosofía, política y estética*, clase magistral “El tiempo de la política” organizado por la Facultad Libre de Rosario, el Programa Lectura Mundi de la Universidad Nacional de San Martín y la Universidad Nacional de Rosario, en Teatro la Comedia, Octubre del 2012.

Mabel Thwaites distingue cinco puntos para definir el ejercicio de la autonomía. (1) "Autonomía del trabajo frente al capital", (2) "autonomía en relación con las instancias de organización que puedan representar intereses colectivos (partidos políticos, sindicatos)", (3) "autonomía con referencia al Estado", (4) "autonomía de las clases dominadas respecto de las dominantes" y (5) "autonomía social e individual" (Thwaites, 2012: 140-142). Las brigadas muralistas de los '80 van a "mostrarse" en las cinco definiciones anteriores, además de manifestarse autónomas tanto a la hipótesis pragmática de la economía liberal como a la respuesta marxista, asentando su producción en lo que Jacques Rancière llama intervalo, y que podríamos definir como el espacio de tiempo que emerge entre y contra el flujo del capital, y en ese sentido irrumpe como un hacer alternativo sin soberanía que persevera en la negación de formar-parte-de lo instituido. Al no estar determinado más que por el deseo de autoconstrucción permanente, este espacio de tiempo interrumpe la actividad abstraída de lo concreto, que en su afán de productividad, deja de imaginar nuevos modos de vivir. En otras palabras, podemos entender este concepto como una fisura indeterminada que surge entre-terrenos normados, y resiste, reacciona e imagina contra la lógica del flujo capital. El *intervalo* es una falla, fisura o *grieta*³ del espacio, donde no es posible la entrada de la dominación.

Las brigadas muralistas van a significar la apropiación de un espacio y tiempo *otro* donde la dimensión estética y política producida ahí, en el "campo de batalla", va a resistir en el espacio indeterminado, fisuroso o agrietado. En los *intervalos* las brigadas, los individuos y los colectivos van a reajustar sus propios tiempos respecto a

los compases de la hegemonía, y desde ahí van a romper la relación entre las maneras de hacer y las maneras de ser, suspendiendo el reparto habitual de lo sensible⁴ -que otorga capacidades e incapacidades respecto a la posición ocupada en el mundo- interponiendo sus propias agendas de liberación y poniendo a la orden del día la idea de emancipación.

El arte popular que inician en Chile las brigadas muralistas nacidas en los '80 son relevantes para pensar el concepto de arte político en Chile, pues representan un fenómeno que da cuenta de la apropiación de los individuos del *intervalo* de tiempo de la dictadura, visibilizando una irrupción y organización del mundo de lo sensible y la experiencia diversa de la oficial. En ese sentido, las brigadas son una lucha contra una manera de hacer las cosas y de organizar el mundo, y por esa razón propondremos que constituyen un sustrato para pensar la emergencia de lo político y lo estético.

Nuestro objeto de estudio es el proceso muralístico o el *cómo* de las realizaciones de los murales y, entonces, trabajaremos no la interpretación de un mural, sino más bien las circunstancias *cómo* fue realizado. Para ello pensaremos lo político en la relevancia disidente de un mural producido *por* pobladores -más que un mural hecho *para* una población-, pues en el muralismo de brigada, decimos que hombres y mujeres se apropian del *intervalo* de tiempo, volcando su mirada hacia los tiempos propios para ocuparlos en la producción de los murales. Esta acción política no sólo fue un modo de romper la relación entre cierta manera de ser y cierta manera de hacer de hombres y mujeres, reconfigurando su tiempo y su espacio de servidumbre, de trabajo y

3 Concepto de John Holloway para referirse a la negación en las personas de conformar o subordinar su vida al capital. Es también el concepto de intervalo de Rancière.

4 Ver Rancière (2009b).

descanso en un ejercicio de liberación, sino también y junto con la constitución de lo político, también fue la producción de un fin en sí mismo. Esto último porque el objetivo de “hacerse un tiempo” para la producción de un mural tenía por finalidad la realización sin más de dicho mural, reconfigurando y “liberando” por un tiempo a la población.

Cuentan Chin Chin y Beto (2014) de la generación de los '60 y '80 –respectivamente- de la *Brigada Ramona Parra* e integrantes del actual *Colectivo Brigada Ramona Parra*, que “se insistía y se volvía a pintar...”, refiriéndose a la insistencia de la pintada del mural cuando venían de la municipalidad en la década de los '80 y lo borraban con pintura negra. Aquí se evidencia la importancia simbólica del mural, pues en la medida en que se producía y permanecía, mantenía “liberada” la población. La producción del mural y la insistencia de volverlo a pintar cuando era tapado, tenía que ver, entonces, con la necesidad de liberación simbólica de la población. Aquí es posible atender a las palabras de Holloway cuando expresa que el impulso de auto-determinación existe en “[...] la creación de espacios o momentos extremadamente frágiles en donde vivimos el mundo que queremos crear” (2012: 311). Esta fragilidad no es menos efectiva, pues en cuanto que “[...] telos de lo común es algo construido y constituido cada vez: es el carácter intempestivo de un imaginario que se va constituyendo” (Negri, 2004: 126) siempre desde el comienzo, presentándose lo simbólico casi más real que lo real. Por ello nos interesa aquí abordar la importancia primordial del mural que encontramos en la po-

tencia del proceso (y no en los mensajes de denuncia).

Este proceso dio por resultado una multiplicidad de subjetividades formadas ahí, en el *intervalo* de una población sitiada, para volver a poner a la orden del día la idea de emancipación. Es importante destacar esto último, pues, con “ideas de emancipación” no pretendemos hablar de los mensajes expuestos en los murales –hemos dicho-, esas reclamaciones de justicia, etc. Con ideas de emancipación queremos decir que por el sólo hecho primordial de “hacerse” un tiempo, un espacio y ocuparlo, resignificándolo –imaginando nuevas formas de vivir- y suspendiendo el reparto habitual de lo sensible, es que se está practicando la resistencia y llevando a cabo la emancipación. Como lo expresa en ejemplos, John Holloway:



Estas grietas pueden ser tan pequeñas que nadie las ve (la decisión de un pintor de dedicar su vida a la pintura, sean lo que sean las consecuencias) o pueden ser más grandes (la creación de una escuela rebelde o este coloquio, por ejemplo), o pueden ser enormes (como la revuelta de los zapatistas, o el movimiento piquetero, o las revueltas de los indígenas en Bolivia en los últimos años). Estas grietas son siempre contradictorias y siempre existen al borde de la imposibilidad, porque toman una posición contra el flujo dominante del mundo (2014: 30).

Siempre al borde de la imposibilidad, los espacios de tiempo de los que hombres y mujeres se apropian imaginando lo común, son la potencia del anti-poder (Holloway, 2011) o contrapoder (Negri, 2004) que piensa una realidad otra en las acciones que irrumpen en el mundo sensible. Se trata de emancipar una negatividad; emanciparse *contra-y-más-allá* del flujo del capital. Comencemos, entonces, observando cómo fue avanzando este tejido inédito.

El proceso autónomo

Se debían conseguir los pigmentos para pintar los muros, pedir ayuda o avisar a la parroquia⁵ de la población por si “ocurría algo” mientras pintaban, idear el plan para conseguir recursos, etc. Cada una de estos ítems debían estar cubiertos por individuos que pensaban y hacían la gestión, apoyados por las colectividades que trabajaban y aprendían también de la autogestión, pero ya no con la presencia del partido. Mono González dice que “[...] en esa época había que pelear con los ‘pacos’ o arrancar de ellos, hacer las cosas rápidas, moverse [...]” (Morales, 2011). Y es que la peligrosidad del rayado o el pintado, exigía rapidez y astucia en los períodos más duros de la dictadura. Por esta razón es que las brigadas estaban formadas por niños, niñas y jóvenes que no sobrepasaban los 17 años de edad en muchos casos, y eran ellos los encargados de levantar y mantener esta hazaña muralística.

Las brigadas de los '80 produjeron *intervalos*, espacios de tiempo que imaginan *contra-y-más-allá* del tiempo dominante o flujo capital, para resignificar esos espa-

cios a los que pertenecían, pese a que en esta década no sólo se comienza a sentir el ruido armado, el ruido social y la verbalización de un grito que pide justicia, sino también y al mismo tiempo, un individualismo que la cultura oficial pretendía implementar con el Estado de excepción⁶. La solidaridad y la autogestión que se gestaba en las poblaciones en torno a una parroquia, un taller cultural o en la producción de una tallarinata para generar recursos, fue un modo de resistir el individualismo de la cultura oficial, de resistir la convergencia de sus propias temporalidades a la temporalidad oficial. Rolando Millante relata lo siguiente:



Con un grupo de amigos, nunca nos juntábamos con los cabros más políticos, hacíamos otras cosas. No era que le tuviéramos fobia, sino que simplemente veíamos como te mandaban, y yo por lo menos en ese tiempo dije, no po, no es tan así la cosa, estamos en contra del cuento, pero tampoco es necesario que nos vengan a mandar (Morales, 2011: 87).

No es difícil pensar que Millante está aludiendo a la militancia cuando habla de los “cabros más políticos” —o al menos se refiere a ellos como simpatizantes de algún partido de izquierda— y dice que él hacía “otras cosas”. Es relevante pensar esta doble afirmación con el “choque” policía/política, pues en realidad para Mi-

⁶ Sergio Villalobos-Ruminot trabaja el concepto de “excepción” no cómo lo entendemos desde la “teoría transitológica” —como él mismo llama a un tipo de estudios de la ciencias sociales en Chile de la década del '90 que argumentan que el golpe de Estado viene a ser una excepción a la historia republicana-democrática de Chile—, sino como el *interregno* donde es posible una manifestación que se resista a ser conjugada por el derecho tradicional y la “teoría totalitaria de la administración”. Un ejemplo de esto último será el Movimiento Zapatista de Liberación Nacional. En ese sentido, podemos pensar que el concepto de *excepción* en Villalobos-Ruminot, es sinónimo de *intervalo* y *grieta*. Ver Villalobos-Ruminot, Sergio (2013). *Soberanías en Suspense Imaginación y violencia* en América Latina, Avellaneda: Ediciones La Cebra.

llante “los cabros más políticos” son aquellos que siguen órdenes o deberes que emanan del partido, actúan bajo esos principios y definen su lugar en el mundo en relación a esa distribución. Contra de este ordenamiento que configura una distribución sensible, él hacía “otras cosas”; desplaza su cuerpo, su pensamiento y su quehacer, y se auto-convoca en el espacio público para erigir su palabra disintiendo, desclasificando y deshaciendo el orden vigente.

Se desprende, entonces, la idea de autonomía definida por Thwaites como autonomía respecto al partido, como auto-organización. Es posible observar una posición más radicalizada también, pues siguiendo a la autora, Millante rechaza cualquier forma de “[...] delegación y representación y reclama la participación individual directa en todo proceso de toma de decisiones que involucre lo colectivo” (Thwaites, 2012: 140) apelando a la espontaneidad, urgencia y pertinencia del momento.



El ‘84 hice mi primer mural, la idea yo la tenía en mente desde que vi ese libro [a sus 12 años vio un libro no especificado que trataba de la ejecución de los murales del Mapocho], que para mí era como una biblia, para analizar cómo se hacían murales. Primero, ya sabía cómo eran las normas de seguridad, que tenía que pasar piola. Hasta ese minuto no había visto un mural hecho, en vivo no, después del 85’ vi, pero cuando ya había pintado el mío. Fue mi idea y les dije a los “cabros” (Morales, 2011: 87).

Además, la cuestión monetaria estaba resuelta o dada ya como autónoma. La autogestión presente, si bien no como “[...] la posibilidad de lograr un ‘comunismo alternativo’” (Thwaites, 2012: 140), sí lo estaba como una manera de forjar una forma de producir lo necesario para llevar a cabo el trabajo muralístico.



[Luis Mico Henríquez:] Éramos autofinanciados en un principio, recibimos algunos aportes de personas específicas que les gustó nuestro trabajo, pero la mayoría de nuestros recursos eran autogenerados. A través de la iglesia, también conseguimos que nos financiara algún proyecto. Tenía que ser con otros materiales que no fueran pinturas, allí nos compramos una cámara fotográfica para hacer registro de nuestro trabajo, diapositiva, mandar a hacer copias, y eso nos permitía mandar a regiones, para que vieran nuestro trabajo, porque la prensa no difundía lo de los murales. Imprimíamos cómo hacer un mural, como preparar el material y las murallas, ese tipo de cosas nos podían financiar (Morales, 2011: 79).

[Mauricio Muñoz:] A mí, el partido no me pasó un peso para esto. Nosotros cocíamos betarragas para hacer pintura, íbamos a la cancha los domingos para pedir el cal, etc. Por eso, nunca permití que el partido incidiera en el diseño y desarrollo de nuestro trabajo. Aunque una vez hubo un intento, porque pintamos un mural en homenaje a una niña en *La Florida*, en la población *Los Copihues*, donde la mataron de un bala-

zo los milicos. Entonces pintamos un mural con unos fusiles, aunque no firmamos como Pedro Mariqueo, era claramente de la IC [Izquierda Cristiana], entonces, hubo un problema con la dirección política del partido, que nos dijeron que esa no era la línea política del partido, etc., o a veces, nos decían algo cuando colocábamos la cara del “Che” en algunos murales, pero eso fue todo, como BPM, siempre dijimos que íbamos a ser autónomos, incluso de la brigada oficial del partido que era UMCT (Morales, 2011: 84).

Luis Mico Henríquez, líder de la *UMCT*, si bien militaba en un partido político -Izquierda Cristiana-, comenta que siempre se mantuvo al margen. Independiente de la veracidad de los hechos, es destacable la posición discursiva respecto a lo que representaba un partido político para las bases en ese período, a saber, restricción, censura y hasta coerción. Sobre esto último, el brigadista nos cuenta lo siguiente:



Los murales de la BRP [Brigada Ramona Parra] eran evaluados uno por uno, de eso dependía la continuidad de apoyo, si eran de plena satisfacción de la dirigencia. Nosotros vimos cuando terminaban un mural, llegaban dos tipos de chaqueta, que no habían aparecido en la actividad durante la mañana, y llegaban a mirar el mural, hablaban con los encargados, venían a ver cómo había quedado el mural. También se daban una vuelta por los otros murales y lo comparaban, y

algunas veces por culpa de nosotros les llegó a ellos, porque quedaban mejores los nuestros, la gente se sacaba fotos con los nuestros, y eso era inaceptable, porque nosotros teníamos menos recursos y menos gente para hacerlos. A veces, por eso, llegaron a cambiar al encargado (Morales, 2011: 110).

Este margen respecto al partido político y el financiamiento, nos enrola en otras dos definiciones de autonomía. Una es la definición de autonomía con referencia al Estado, pues ésta está definida como “organización de clases oprimidas [participantes pobladores] de modo independiente de las estructuras [...]” (Thwaites, 2012: 140). En este caso específico, es un tipo de auto-organización de radical autonomía respecto a cualquier “[...] instancia de construcción estatal (sea transicional o definitiva) no capitalista” (140). La otra definición, que funciona al unísono con las anteriores, es la autonomía respecto a las clases dominantes, pues no deja esta brigada, que un aparato ideológico de vanguardia guíe el contenido simbólico de sus murales. Se trata, pues, de “[...] elegir estrategias auto-referenciadas, que partan de los propios intereses y valoraciones” (141). Este trabajo intelectual y ético de auto-activación de la conciencia respecto al lugar ocupado en el reparto de lo sensible, es clave para emprender esta práctica autónoma.

Con este panorama, es posible distinguir la última definición de autonomía de Thwaites. Millante pone en tela de juicio la propia colectividad muralística y sus significaciones. Como lo plantea Cornelius Castoriadis en el texto de la autora, “[...] no hay nada que pueda excluirse de la actividad instituyente de una sociedad autónoma” (2012: 142). Y así, Millante cuestiona su propia representación del mundo y en esa resistencia

simbólica adelanta “[...] el propósito de la revolución: la emancipación humana” (Thwaites, 2012: 142). El líder brigadista, cuando piensa en el nombre del colectivo muralista, cuenta lo siguiente:



Empezamos a buscar nombres, tirábamos algunos, y en medio de eso, alguien dijo pongámosle “La Garrapata”. Nos reímos, y era porque no queríamos utilizar nombres de mártires como las otras brigadas, las respetábamos, bien por ellos, pero cuestionábamos en cierta medida lo de los nombres, ¿Por qué ese nombre? ¿Acaso lo conociste? ¿Sabes cómo era? o simplemente ¿Quieres levantar a un muerto? De repente salió el nombre de “La Garrapata”, entonces había que justificarlo, y nada, porque era un bicho indeseable, o porque el sistema nos estaba chupando la sangre, entonces era lo contrario, algo malo. Entonces quedó con ese nombre, durante un año nos hicimos llamar “Murales Progresivos La Garrapata”, y después, quedó con el nombre de Colectivo Muralista La Garrapata. (Morales, 2011: 91).

Millante no quiere buscar otra figura histórica ni alzarla, sino más bien dar cuenta de que existe una comunidad donde hay experiencias diversas, multiplicidad de subjetivaciones que, sin embargo, forman el común de estar en *contra-y-más-allá* de la dictadura, pues rompen esa relación entre cierta manera de hacer y cierta manera de ser, y son capaces de sobrevolar cierto orden

habitual de los espacios y los tiempos, interrumpiendo esa condicionalidad que impregna los cuerpos, los quehaceres y las maneras de ser de los integrantes de una sociedad. De esta forma, las brigadas, disidentes y “desconfiadas” de la pertenencia a un partido político –en el caso del *Colectivo Muralista La Garrapata*- u obediencia a éste – como las *UMCT* y la *Brigada Pedro Mariqueo*-, fueron perfilando un estilo propio que daba cuenta de una firma y, por cierto, de una posición no sólo respecto a la dictadura, sino también respecto a las demás brigadas partidistas que iban quedando –Como la *Brigada Ramona Parra* y la *Brigada Elmo Catalán*-.

El *Colectivo Muralista La Garrapata* no quiso “levantar un muerto”, sino más bien dar un nombre transgresor, lúdico, disidente, y no solamente contra un sistema político o económico en especial y su contraparte, sino también y de manera intuitiva contra la subcultura que se había formado en las brigadas muralistas de la década del '80 que sintonizaban con los partidos. La actitud de dar un paso al lado tiene que ver con apartarse de esta idea de elección entre el sistema político económico chileno de los '80 que quería imponer su idea de individualismo -y de emprendimiento personal-, la izquierda que criticaba la sociedad que ese sistema político-económico estaba formando, y las brigadas que aún mantenían una simbiosis con las ideas de izquierda tanto en la manera de realizar un mural –dirigidos muchas veces desde las cúpulas de los partidos como el caso de la *Brigada Ramona Parra* y *Brigada Elmo Catalán*- y su financiamiento, como también la simbología presente allí – puños alzados, amaneceres en los horizontes, etc.-

El colectivo de Millante no se hace cargo de aquello y mantiene la lucidez de saberse perteneciente a varios tiempos a la vez, y entonces intuye que la potencia inventiva de esta multiplicidad es la que tiene la capacidad de desgarrar el tejido de la dominación; su saber es de una teoría “[...] crítica, anti-identitaria, agitadamente negativa, una teoría de romper-y-crear, y no una teoría de unidades auto-suficientes” (Holloway, 2012: 312) que quieren reivindicar identidades oprimidas. Aquí se trata de emancipar una no-identidad.

En ese sentido, significa una superación de esta división del mundo entre los que tienen tiempo y los que no, los que elevan un discurso inteligible, y entonces, un discurso visible de palabra y de política capaz de delimitar lo visible de lo invisible, la palabra del ruido. Millante suspende el orden policial. Este colectivo lo podemos entender como el capaz de salir del tiempo hegemónico actual que ayer planteó una denuncia contra la dictadura y hoy deviene, a la inversa, en democracia –plebiscito de 1988, reinventando, por otro lado, una perspectiva que impone al individuo la responsabilidad de generar un “cambio institucional” con su voto. Millante y Muñoz continuaron una práctica política contra-partidista, contra-policial, con la convicción de que la emancipación no proviene como triunfo de un proceso de fe en una dirigencia, sino por la “[...] causa del otro, una diferencia de la ciudadanía consigo misma” (Rancière, 2006: 37) donde el conflicto es el escenario político donde hombres y mujeres sin el derecho a la palabra se auto-convocan como seres que ponen en común e instituyen una comunidad. Millante y Muñoz,

actualizan constantemente la igualdad, contraponiéndose a la *policia* que define caminos, explica métodos y mantiene la distribución sensible del mundo.



[Millante:] Percibíamos que no iba por ahí el cuento, no creíamos en los supuestos espacios que se iban a dar [con el triunfo del “No”], en realidad, nunca le creímos a los políticos. Pensábamos que en algún momento se iba a dar alguna discusión en las organizaciones sociales, por lo fuerte que había sido el movimiento, de hecho le ganaban a los partidos, por eso en el 85 fue como una crisis total del cuento, y después del atentado con mayor razón. Pensábamos, ilusoriamente, que la fuerza de las organizaciones sociales iba a dar alternativa al cuento (Morales, 2011: 101).

Nosotros, como “La Garrapata”, no llamamos a votar NO, porque ya se planteaba en varios grupos de que esto no iba por un buen lugar, recuerdo que la BEC llamó a votar NO. Nosotros pintábamos en el contexto, que había más alternativas [otras temporalidades], que había que luchar, sabíamos que la cosa no iba a cambiar porque asumiera Aylwin. Nosotros no entramos en esas campañas, pero si la ocupábamos para lanzar nuestras ideas, ni en el NO, ni en la de Aylwin nos metimos, para nada, ni en propaganda, ni apoyo. Nuestros objetivos no eran tan solo esos (Morales, 2011: 101).



[Muñoz:] No hicimos murales por el NO, tampoco apoyamos la campaña de Aylwin. Cuando ganó el NO, celebramos igual que todos, pintamos murales porque se había acabado la dictadura, los murales reflejan que no queríamos más dictadura, pero no utilizamos murales para pintar por el NO ni por Aylwin (Morales, 2011:101).

74

Tanto Millante como Muñoz intuían que la “salida” no venía por la elección de los líderes socialistas que volvían al país luego del exilio, pues los brigadistas -como hemos dicho- van *contra-y-más-allá* de la dominación, *contra-y-más-allá* de la policía, que en esencia es la Ley que configura lo sensible de quién forma parte del mundo de lo visible y lo decible y quién no. Los socialistas que volvían al país significaban otra manera -igual de policial que la derecha- de organizar el mundo, pero sólo ellos tenían la capacidad de erigir su palabra al interior del Estado, reproduciendo la relación soberana de obediencia. Al contrario de esto, el ejercicio autónomo expresado en las cinco formas definidas por Thwaites, es el ejercicio constante e intempestivo que emerge siempre *contra-y-más-allá* del aparato policial.

Para Millante y Muñoz, la solución estaba en los actores sociales que organizados –en la solidaridad y la autogestión- pelearon contra la dictadura. Por eso que estos líderes y actores sociales, sintieron que “[...] todo el doloroso costo pagado por la clase popular y la ciudadanía para expulsar a Pinochet *había sido en vano*” (Salazar, 2011: 19). Los muralistas de esta década no eran los artistas del período de la propaganda política para la tercera y cuarta candidatura de Allende⁷ ni los de la Unidad Popular, al mismo tiempo que ya no necesitaban “la aprobación” de un partido u orgánica, pues comenzando este período, los grupos se integraron por niñas y niños, trabajadores, secundarios y universitarias que se formaban en talleres populares, la mayoría de las veces dirigidos por artistas y amparados por la iglesia⁸. Además, se desarrolló un muralismo espontáneo, facilitado porque ahora no se trataba de ilustrar una esperanza, un programa político⁹ o una idea por la que trabajar, pues los grupos que participaban de la pintura del muro necesitaban verbalizar su grito, que no fue puramente de horror, sino de rechazo a aceptar lo inaceptable; un grito “[...] que se aferra a la posibilidad de una apertura, se niega a aceptar el cierre de la posibilidad de una *otredad* radical” (Holloway, 2011: 23). Esto facilitó la pertenencia al lugar habitado. Alejandro Mono González cuenta lo siguiente:

7 Ver Bellange (1995) y Castillo (2006).

8 Ver Veir Strassner (2006).

9 Como lo hizo la Brigada Ramona Parra durante la Unidad Popular, donde fue pintando –“no podemos seguir haciendo letras”, dice el Mono- las 40 medidas del gobierno de Salvador Allende. Dice Alejandro Mono González en un conversatorio en el Centro Cultural Recoleta en Agosto de este año, que si juntarán todos los murales que hizo la brigada durante el gobierno, tendrían todas las medidas que fue haciendo Allende, y agrega, “hacíamos las cosas sin preguntar”, dando a entender que existía tal motivación y participación de la gente que no era necesario pasar por procesos burocráticos en el PC para llevar a cabo un proyecto de esta envergadura. “Estábamos educando para afuera y también estábamos educándonos pa’ dentro. La participación era desde abajo”.



Es cierto, los murales eran una manera de expresarse, pero además, de poner banderas, de ir al lugar y poner banderas. Era nuestro espacio, las casas en esas poblaciones son chicas, en el fondo la calle es el patio de la casa, entonces es su hábitat, por lo tanto, si se pintan murales en el frontis o al frente de su casa, la gente se apropia de eso. Lo que producía que esos lenguajes visuales no eran hechos por artistas solamente, sino que estaban hechos por la gente que quiere pintar su problema en la población, que es su casa, por lo tanto yo ocupo mi casa y mi patio, mi calle (Morales, 2011: 71).

El proceso participativo y político

El concepto de “mural abierto”, como lo llama Mono González, tiene que ver con “el patio de la calle” donde van llegando adeptos, ideas, solidaridad, autogestión, y se va componiendo un lenguaje ahí, “en el patio de la casa”, con una temporalidad diversa a la dominante -que exigía quedarse en las casas-. Y había un compromiso mayor de la juventud, quienes dirigían brigadas y talleres muralistas¹⁰. Desde mediados de los '80 los sujetos de las brigadas que manifiestan la “desconfianza” o falta de

esperanza en los partidos, señalando la dirección donde debía ir proyectada la lucha: no hacia la impregnación de una ideología política marcada por la izquierda -o por la derecha- que hemos definido con Rancière como *policial*, sino hacia la (re)apropiación y (re)significación de la multiplicidad de tiempos y espacios diversos al tiempo oficial hegemónico -dictatorial y contradictorial de izquierda-, practicando así la resistencia, un ejercicio de emancipación en “[...] el terreno del encuentro entre la política y la policía en el tratamiento de un daño” (Rancière, 2006: 18). Por lo tanto, el proceso mismo de este arte popular brigadista nos evidencia el concepto de “arte político”.



El arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio (Rancière, 2009a: 5).

¹⁰ Importantísimo fue el Taller de Difusión Popular de la comuna de Lo Prado en el que participó Luis Mico Henríquez, dando origen a las Brigadas Muralistas Camilo Torres.

El muralismo de brigada es político porque, como hemos dicho, de él nacen actores que se reapropian de un espacio y un tiempo, haciendo una suspensión de la división sensible habitual y produciendo un lenguaje propio donde no existe una relación soberana, es decir, no existe relación entre el Estado y los ciudadanos o entre quien manda y quien obedece. Esta relación está suspendida, minimizada, negada radicalmente. El muralismo de brigada no tiene una función política, pues no hace una representación de la estructura de la sociedad o de los conflictos o identidades de un grupo social –solamente-, sino que, primero que todo, es la población trabajando y es el conflicto generado por la injusticia que esa población vive. El muro, entonces, no es un medio para representar porque es la constatación misma del *intervalo o grieta* que se produce en el tiempo y espacio político por las voluntades que habitan allí. El muralismo es el dolor mismo de una población, por lo tanto, es necesario destacar, aunque sea de perogrullo, que el muralismo de brigada no nace en la calle por oposición al arte burgués, pues no guarda esa necesidad de distinción u originalidad.

Con Rancière, reflexionamos acerca del estatuto del arte y de la política de los murales que surgen entre artistas populares en las poblaciones de Santiago de Chile en los años 80 que comenzaron a poblar los espacios de la ciudad. Esta producción es inédita pues no puede enmarcarse en la división vigente del ordenamiento del mundo. O sea, que no cabe dentro de lo que podemos llamar el “fracaso del arte” ni la frustración de la idea del absoluto filosófico y/o la promesa de revolución social. No caben aquí porque estas dos grandes teorías

-reafirmadoras cada una a su modo de la misma función comunitaria del arte: “la de construir un espacio específico, una forma inédita de reparto del mundo común” (Rancière, 2009a: 4)- no pretenden construir diversas maneras de relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio, sino mantener la división de reparto de lo sensible, pretendiendo rehacer otra división, una que ahora “sí esté de parte de los que sufren o de los ‘sin parte’”. El muralismo de brigada no guarda ninguna función política, sino que es lo político a secas, pues éste:



[...] sobreviene cuando aquellos que ‘no tienen tiempo’ se toman ese tiempo necesario para erigirse en habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite perfectamente un lenguaje que habla de cosas comunes y no solamente un grito que denota sufrimiento (Rancière, 2009a: 8).

Como hemos visto, no se trata aquí de ligar lo propio del arte con cierta manera de ser en la comunidad o cierto mensaje de protesta, pues éstas no son realidades permanentes y separadas, sino que son dos formas de división dependientes de lo sensible. El muralismo de brigada es más bien una estética de la política, pues expresa un *sensorium* específico de la política propiamente tal, considerada como la que cuestiona la división sensible, introduciendo actores y saberes que antes eran invisibles o inentendibles por su “condición ruidosa”.



La política sólo existe [...] por la acción suplementaria de esos sujetos que constantemente reconfiguran el espacio común, los objetos que pueblan y las descripciones que pueden darse y los posibles que pueden ponerse en acto. La esencia de la política es el disenso, que no es el conflicto de intereses, sino el conflicto de dos mundos sensibles (Rancière, 2006: 12).

Finalmente, podemos decir que el *intervalo* que produjeron unas voluntades, produciendo una estética de la política en la reconfiguración del espacio y del tiempo, se constata que ese *ruido* doloroso del grito en realidad era *lenguaje* que expresaba el rechazo a la aceptación del horror. Es basal el principio de igualdad en la emergencia de lo político, pues los sujetos parlantes auto-convocados para erigir palabras que desclasifican el orden habitual, que deshacen el orden vigente y lo reemplazan por la multiplicidad, son los sujetos políticos. Estos sujetos forman una nueva composición visible practicando de una manera específica e identificando estas maneras específicas compositivas visibles como configuraciones de las experiencias que posibilitan *otras* formas de subjetividad política. Sobre esta base de la igualdad, se constata que esa división del mundo entre los que tienen tiempo y los que no, los que poseen el lenguaje y los que poseen sólo el grito, los que gracias a ese lenguaje nombran y argumentan y hacen leyes y los otros, en cuanto que trabajadores, sólo anhelan el tiempo y el espacio del descanso para continuar en la conformidad y subordinación, va a ser superada en cada dimensión estética producida por las

voluntades políticas, que en este caso son las brigadas muralistas y las colectividades que realizaron murales durante los '80 en Chile.

La emancipación es el ejercicio de una capacidad no asociada a la ocupación de cierto lugar específico en el proceso económico y social, y entonces no es la encargada de llevar a "los excluidos" ahora al lugar de "los integrados", sino que es el ejercicio de una manera de vivir la desigualdad según el modo de la igualdad. Es el poder común ligado a aventuras intelectuales dirigidas *contra-y-más-allá* de la policía. Cabe ir terminando ya, con la siguiente analogía reflexiva que proyectará este estudio hacia otros lugares.

A la *policía*, en cuanto que portadora de un lenguaje informativo, explicativo y hasta pedagógico, que mantiene y resguarda el tiempo dominante para fomentar y mantener la circulación expedita del mensaje y no transgredir el orden de las cosas, se le opone el lenguaje poético. Este lenguaje juega con las formas y los ordenamientos de las palabras y los sentidos; amplificando, disminuyendo, comparando, exagerando, imaginando-construyendo *otra* realidad. En los actos poéticos es posible abrir "[...] esa alternativa a la lógica representativa que propone la transformación de las formas representadas en maneras de ser de una colectividad" (Rancière, 2013). Es la forma de vida que se torna ética, pues en la imposibilidad de no separarse de su forma, se juega siempre el modo de vivir, conservando la potencia de hacer o no hacer con el fin de mantenerse siempre encaminada a la felicidad. De ahí que la forma de vida que se plantea alternativas de existencia sea siempre una vida política.

Referencias bibliográficas

- Adamovsky, E., Albertani, C., Arditi, B., Ceceña, A., Gutiérrez, R., Holloway, J. et. al. (2012) *Pensar las Autonomías. Alternativas de emancipación al capital y el Estado*, Santiago: Bajo Tierra Ediciones y Editorial Quimantú.
- Aristóteles (2010) *Poética*, Edición trilingüe de García Yebra. Madrid: Editorial Gredos.
- Bellange, E. (1995) *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*, Santiago: Lom Edición.
- Castillo, E. (2006) *Puño y Letra: Movimiento social y gráfica en Chile*, Santiago: Ocho Libros Editores.
- Holloway, J. (2011) *Cambiar el mundo sin tomar el poder*. Santiago: Lom Ediciones.
- Holloway, J. (2012) "Las grietas y la crisis del trabajo abstracto". En: *Pensar las Autonomías. Alternativas de emancipación al capital y el Estado*, Santiago: Bajo Tierra Ediciones y Editorial Quimantú.
- Holloway, J. (2014) "Poesía y revolución" En: *Estética de la autonomía, autonomía estética*, Revista Rufián, N° 17. Santiago de Chile.
- Negri, A. (2004) *Guías. Cinco lecciones en torno a Imperio*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Morales, P. (2011) Todos los colores contra el gris: *Experiencias muralistas bajo la hegemonía militar. Espacios ganados y en tránsito hacia el nuevo orden democrático (1983-1992)*. Tesis (Lic.) Historia, mención Estudios Culturales. Santiago: Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- Rancière, J. (2006) *Política, policía y democracia*, Santiago: Lom Ediciones.
- Rancière, J. (2009a) "Políticas estéticas" En: *Lugar a dudas*, n° 13. Cali: Coordinación Fotocopioteca.
- Rancière, J. (2009b) *El reparto de lo sensible: estética y política*, Santiago: Lom Ediciones.
- Rancière, J. (2013) *Aisthesis Escenas del régimen estético del arte*, Buenos Aires: Bordes Manantial.
- Salazar, G. (2011) *En el nombre del poder popular constituyente*. Santiago: Lom Ediciones.
- Thwaites, M., "La autonomía: entre el mito y la potencia emancipadora" En: *Pensar las Autonomías. Alternativas de emancipación al capital y el Estado*, Santiago: Bajo Tierra Ediciones y Editorial Quimantú.
- Ulloa, Osvaldo (2005) *Chile: la Iglesia y la Dictadura*, Santiago: Centro de Estudios Miguel Enríquez, CEME, Archivo Chile Historia político social- Movimiento popular.
- Veir Strassner (2006) "La Iglesia chilena desde 1973 a 1993: De buenos samaritanos, antiguos contratantes y nuevos aliados. Un análisis politológico". Revista *Teología y vida*, volumen XLVII. Alemania: Universidad Johannes Guteberg.
- Villalobos-Ruminot, Sergio (2013) *Soberanías en Suspense Imagenación y violencia en América Latina*, Avellaneda: Ediciones La Cebra.